

University of Nebraska - Lincoln

DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln

Spanish Language and Literature

Modern Languages and Literatures, Department
of

May 2007

Reseña de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*: Una sórdida comedia neosurrealista, pero menos

Oscar Pereira Zazo

University of Nebraska-Lincoln, opereira1@unl.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish>



Part of the [Modern Languages Commons](#)

Pereira Zazo, Oscar, "Reseña de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*: Una sórdida comedia neosurrealista, pero menos" (2007). *Spanish Language and Literature*. 12.

<https://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish/12>

This Article is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures, Department of at DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. It has been accepted for inclusion in Spanish Language and Literature by an authorized administrator of DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln.

*Reseña de ¿Qué he hecho yo para merecer esto!!
Una sórdida comedia neosurrealista,
pero menos*

Oscar Pereira Zazo
University of Nebraska-Lincoln

España-Francia / 1984 / Color / 101 min

Guión y dirección

Pedro Almodóvar

Producción

Kaktus, PC y Tesauro
Hervé Hachuel

Música

Bernardo Bonezzi

Director de Fotografía

Ángel Luis Fernández

Montaje

José Salcedo

Decorados

Román Arango, Pin Morales

Vestuario

Cecilia Roth

Reparto

Carmen Maura (Gloria), Luis Hostalot (Polo, el policía), Ryo Hiruma (profesor de kendo), Ángel de Andrés López (Antonio), Gonzalo Suárez (Lucas Villalba), Verónica Forqué (Carmen Martínez, alias Cristal), Juan Martínez (Juan), Chus Lampreave (Blasa, la abuela), Kiti Manver (Juani), Sonia Anabela Holimann (Vanessa), Cecilia Roth (chica del anuncio de café), Pedro Almodóvar (tele, *La bien pagá*), Fany McNamara (tele, *La bien pagá*), Miguel Ángel Herranz (Miguel), Amaparo Soler Leal (Patricia), Emilio Gutiérrez Caba (Pedro el psiquiatra), Francisca Caballero (Paquita), Javier Gurruchaga (dentista), Jaime Chavarri (cliente de Cristal con ínfulas), Katia Loritz (Ingrid Müller), Un Lagarto (Dinero)

Resumen

Escuchamos la voz (*over*) de Almodóvar, observamos la presencia de un grupo electrógeno montado en un camión, a personal técnico variado, a los encargados del sonido acarreando un micrófono y a Carmen Maura (todavía sigue siendo Carmen Maura, no su personaje) que avanza atravesando la plaza y dirigiéndose a un local identificado

con caracteres chinos. La película quiere decirnos que es una película. Se trata de un típico mecanismo de distanciación que va a contrastar fuertemente con la que podemos considerar la primera escena de la historia, que está marcada por el motivo de la impotencia. Vemos a un grupo de personas practicando kendo, con sus palitroques, armaduras y berridos de concentración y acojone (no hay que descartar la carga paródica). En este grupo de personas no está Gloria (Carmen Maura), pues ella es la señora de la limpieza. Los ruidosos aficionados al kendo hacen sus ejercicios mientras nuestra heroína saca, de rodillas, brillo a la tarima. Al terminar la sesión, los ejercitantes (la mayoría hombres) van abandonando el local, pero uno de ellos, Polo (más adelante aprenderemos que es un inspector de policía), queda rezagado en la ducha. Las miradas de ambos (Gloria y Polo) se cruzan. Él, que está desnudo, invita a Gloria a una ducha *à deux*. Excitados, se abrazan y manosean, mientras el agua de la ducha los empapa. Desgraciadamente, la situación puede ser descrita como un típico ejemplo de... mucho ruido y pocas nueces. El amigo Polo es impotente y la amiga Gloria se queda, como se suele decir, a verlas venir. Pero, ¿qué decir de Gloria? Su vida también está marcada por la impotencia. No es que ella no funcione sexualmente. En su caso, la impotencia deriva de un cóctel en el que se combinan la pobreza y una relación sentimental catastrófica, la que (no) tiene con su marido. ¡Vaya! Mucho trabajar y poco divertirse De forma que la única consolación que le queda a la pobre es la drogadicción: a ser posible anfetaminas, pero en caso de necesidad detergentes, pegamentos y otros productos de consumo doméstico. Cuando Polo se va, cabizbajo, la menguada Gloria no puede por menos que berrear su frustración al tiempo que (extradiegeticamente) escuchamos una canción alemana cantada, como se nos informará en su momento, por Ingrid Müller

En otro lugar del mismo Madrid, un taxi recorre las calles de la ciudad. Quien está escuchando (diegeticamente) a la Müller no es otro que Antonio, el marido de la tristísima Gloria. La voz de la Müller sale de los altavoces, inundando de nostalgia las facciones del taxista. Alguien lo para. Se trata de Lucas, un escritor de tercera división, que le pide a Antonio lo lleve a la Avenida Donostiarra número cuatro; casualmente, el mismo edificio en el que viven Antonio y Gloria. (Por cierto, ¿he dicho casualmente? Bueno, eso parece, pero en realidad no hay que olvidar que se trata de una película y, por tanto, de una decisión premeditada del guionista-director, nuestro amigo Almodóvar. La

casualidad, la imprevista casualidad, el azar, las incontables circunstancias, determinan las conexiones que se establecen a lo largo del filme entre nuestros personajes— bastantes, si nos paramos a pensar—, como si de un destino inexorable y burlón se tratara, como si las relaciones sociales fueran extrínsecas más que intrínsecas y un como-el-que-no-quiere-la-cosa hubiera tomado control de sus vidas). En la conversación que se desarrolla entre Antonio y Lucas nos enteramos de la estancia de Antonio en Alemania (una referencia a las emigraciones masivas de españoles en los años sesenta y setenta, fundamentalmente al resto de Europa), de sus amores con la Müller, de la que fue chófer y amante, y del libro de una tal Lotte von Mossel dedicado a sus relaciones con el Führer de la Alemania nazi, Adolf Hitler. El libro incorpora, informa con orgullo Antonio a Lucas, una serie de cartas supuestamente escritas por el mismísimo Hitler, pero en realidad falsificadas por Antonio, cuya mayor habilidad parece consistir en imitar la escritura y la firma de otras personas (una alusión, por otro lado, al principio constructivo que caracteriza el cine de Almodóvar, del que se hablará más adelante).

Lucas (Barbie en mano) va al edificio donde vive Antonio para recabar información, como supuesto cliente, de Cristal Scott, una prostituta ilusionada por ir a Las Vegas, que es vecina de Gloria y Antonio y cuyo nombre real es Carmen Martínez. Al parecer, Lucas tiene intención de recabar información de primera mano de Cristal para montar una novela pornográfica. La cosa no pasará de ahí, pues Lucas se dará cuenta de que quizás pueda obtener más dinero si convence a Antonio de que falsifique algo así como una autobiografía (“las memorias autógrafas”) del propio Hitler. Pero dejemos el asunto aquí y presentemos a los otros protagonistas de la historia.

Cuando Lucas y Antonio llegan a la Avenida Donostiarra número cuatro se encuentra con Juani y Vanessa, madre e hija. Son vecinas de Antonio y Gloria y viven a lo que parece un piso por encima de ellos. Juani es modista o sastra, hace vestiditos y arreglos de ropa variados. La relación entre madre e hija es, digamos, catastrófica. Abandonadas ambas por el, respectivamente, marido y padre, Juani ve en su hija la viva imagen del hombre que la abandonó, pero es incapaz de poner las cosas en su sitio y proyecta sobre la niña el odio que debería tener reservado exclusivamente para su marido. Es un ejemplo de madre castradora; figura de especial relevancia en la historia de la cultura española. La hija, por su parte, tiene poderes; telequinéticos, para más señas.

En el pequeño apartamento de Gloria y Antonio conviven y malviven la madre de Antonio, Blasa, y los dos hijos del matrimonio, Juan y Miguel. La señora Blasa quiere volver al pueblo de donde salió y se pasa todo el tiempo despotricando del Madrid que le ha tocado vivir. La abuela es uña y carne con Juan, camello de pequeña monta que, por otro lado, no está enganchado a las drogas. Tan colegas son que comparten la misma habitación, una cama litera para más señas. Miguel, por su parte, es el hijo más joven de la pareja y homosexual declarado y orgulloso de serlo: “Soy dueño de mi cuerpo,” dirá en frase que parodia uno de los eslóganes favoritos del movimiento feminista de los años sesenta. *And last, but not least*, habrá que mencionar a Dinero, no el que tanto necesita Gloria y su familia, sino el lagarto imperturbable, el testigo de los horrendos hechos que se comentarán a no tardar mucho.

La llegada de Lucas al barrio de la Concepción, barrio obrero de descomunales edificios-colmena donde viven Antonio y Gloria, desencadena una serie de peripecias que concluirán dramáticamente con la muerte de Antonio a manos, por decirlo de alguna manera, de su mujer. Por supuesto, la crisis de fondo estaba ya presente en la relación entre ambos. Antonio es el prototípico machista español, egoísta y estrecho de miras, con un horizonte vital de escasas dimensiones. La relación que los une queda bien dibujada en la primera escena que los vemos juntos, es decir, cuando Antonio llega a casa después de dejar a Lucas a la puerta de Cristal. Nada más terminar una escasa cena (no hay mucho dinero en la casa), Antonio quiere estar en la Gloria; o sea, que lleva a su mujer hasta la cama, se echa encima de ella y, mientras escuchamos y vemos una actuación musical en la televisión (Almodóvar y McNamara escenificando la versión de Miguel de Molina de *La bien pagá*), el marido perpetra una eyaculación precoz en su pobre mujer que, por segunda vez en el día, se tiene que quedar a dos velas. Recordemos algunas palabras de la canción porque vienen a cuento de la historia de Gloria y Antonio:

“Na te debo, na te pío [dice la voz de un hombre a una mujer],
me voy de tu vera, olviame ya,
que he pagao con oro tus carnes morenas,
no maldigas paya, que estamos en paz...”

Como venía diciendo, la extrema tensión que atraviesa la relación entre Gloria y Antonio se desborda cuando Lucas, atisbando riquezas sin fin, decide ir a Berlín, después

de haber sableado a su hermano (Pedro, el psiquiatra alcohólico), para hablar (en francés) con Ingrid Müller. La casualidad, nuevamente, quiere que a su llegada la cantante esté enfrascada en su suicidio. Lucas consigue reanimarla y convencerla de que llame a su antiguo amante. La mujer comunica a Antonio que se va a pasar por Madrid porque tienen asuntos importantes que tratar. La conversación en alemán de su marido despierta en Gloria unos celos totalmente fundados y una cascada de recriminaciones por su desconsiderado comportamiento. Antonio le responde que el que manda en la casa es él y que si no le interesa lo que hay, ya sabe dónde está la puerta.

El día aciago es el día de la llegada de la Müller. Gloria está con el mono, pues ha intentado pillar anfetaminas con nulos resultados. La música (extradiegetica) exageradamente enfática subraya la situación de desesperación en que se encuentra. Cuando llega a casa, lo primero que oye es la canción alemana que su marido escucha obsesivamente. Antonio le dice que va al aeropuerto a recibir a la cantante y que necesita que le planche una camisa. Ella le dice que no hay nada que hacer sobre el particular. Se enfrasan en una discusión que Antonio traduce en violencia física: le arroja la camisa y de un revés le hace sangrar por la nariz (algunas gotas aterrizan en la espalda de Dinero, único testigo del desaguizado). Por fin, ella reacciona, le pega un rodillazo en los huevos y, cuando Antonio se encoge para protegérselos, Gloria agarra el hueso de jamón (pelado desde el principio de la película) y utilizando las habilidades adquiridas en sus prácticas informales de kendo le pega un jamonazo en la tapa de los sesos. Antonio pierde el conocimiento y al caer al suelo se golpea la nuca de forma tal con el borde de la pila que queda fiambre. Gloria, para intentar ocultar su participación en la muerte del marido, partirá la pata de jamón y aderezará un caldo. A continuación se acercará a la casa de la Juani para pedirle una hoja de laurel. Llega allí en medio de una trifulca entre madre e hija y al tiempo que Cristal se prueba un modelito. Después de unos minutos y de una agria discusión entre Cristal y la Juani, Gloria cogerá a Cristal por banda y se la llevará hasta su casa para que sea ella quien encuentre el cadáver de Antonio. Así ocurre.

La muerte de Antonio será la gota que colme el vaso de la Blasa. Dice que ya no puede estar más en Madrid y que quiere irse al pueblo. Juan, mal estudiante donde los haya, decide acompañarla. Saca todos sus ahorros, adquiridos con el sudor de su frente pasando cocaína y costo, y después de entregarle algún dinero a la madre se va con la

abuela. Si tenemos en cuenta que uno de los policías que investiga la muerte de Antonio asesina a Dinero de un zapatazo y que Miguel había sido colocado previamente en casa de un dentista (Gurruchaga en su mejor papel cinematográfico), podremos hacernos una idea de la extrema soledad en que se haya Gloria al final de la película. Incluso la pequeña casa parece descomunal de lo vacía que se encuentra. Por unos instantes, Gloria acaricia la idea de una muerte prematura al asomarse al balcón y sentir la atracción del vacío. Afortunadamente, la clave melodramática final tiene un desenlace feliz. Miguel, aburrido de su dentista, e informado por Juan de lo sucedido, decide volver a casa: “Mamá, vengo a quedarme, esta casa necesita a un hombre.” La cosa va en serio.

En cuanto al resto de los personajes no hay mucho que decir. Ingrid se termina suicidando. Lucas y su mujer Patricia seguirán malviviendo y zahiriéndose, inmersos en la conciencia de su irrefutable mediocridad. Eso sí, con la casa muy limpia gracias al trabajo de Gloria. El psiquiatra borrachín seguirá esperando a su Marisol, aunque todo indica que será capaz de resolver la impotencia de Polo. Y si no lo consigue Pedro, lo hará Cristal, aunque quizás ya convertida en Carmen. La Juani, por su parte, creemos que ha de seguir torturando a Vanessa. Pero, cuidado, atisbamos la posibilidad de un desenlace no muy halagüeño, pues el poder de la pequeña, qué duda cabe, tanto puede servir para un roto como para un descosido, es decir, para procurar el bien o doblegarse ante el mal.

Comentario

Almodóvar siempre ha reconocido la deuda que tiene con las comedias españolas de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta del pasado siglo. Y, en particular, con el tipo de comedia representado por películas como *El pisito* (Marco Ferreri, 1958), *El verdugo* (L. G. Berlanga, 1963) y *El extraño viaje* (Fernando Fernán-Gómez, 1964). En estas películas, la clave genérica predominante es la comedia, pero su interés reside en combinar esta clave con otros rasgos derivados, en particular, del melodrama. Por esta razón, podemos etiquetar a estas películas de comedias melodramáticas o, por utilizar un termino más tradicional, de tragicomedias. Especial relevancia para el caso que nos ocupa (*¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*) merece la película de Fernán-Gómez. En *El extraño viaje*, el punto de vista no es tan distanciado

como en las obras de Berlanga y Ferreri, lo que implica que los personajes son presentados con mayor benevolencia. Además, la clave melodramática es mucho más sobresaliente, al tiempo que se añade un elemento que no está presente en las otras comedias de Berlanga y Ferreri, a saber, la incorporación de rasgos provenientes del *thriller*, con asesinato incorporado. Justamente, al referirse Almodóvar a la película de Fernán-Gómez, acuña la expresión que constituye el subtítulo de esta reseña: “sórdida comedia neosurrealista.” Si se la hemos aplicado a *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* es porque pensamos que Almodóvar intentaba poner en pie, en ésta y en otras películas de esos años, un tipo de comedia melodramática o melodrama cómico como el que había ensayado Fernán-Gómez bastantes años atrás.

La otra influencia que es significativa en las primeras obras de Almodóvar es la segunda película de Fernando Colomo (*¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?*, 1978). De forma similar a la película de Fernán-Gómez, la película de Colomo es una mezcla más o menos afortunada de varias claves genéricas, entre las que cabe señalar, nuevamente, la comedia, el melodrama y el *thriller*. De hecho, en esta película de Colomo, la protagonista (Carmen Maura, por cierto) termina asesinando a un marido abusivo que tiene algunas de las características que presenta Antonio (machista y con simpatías por la ideología de extrema derecha). Ahora bien, si hubiera que apuntar a una obvia diferencia entre la película de Colomo y la de Almodóvar, es que la del primero se presenta obviamente como una alegoría de la transición política española, mientras que Almodóvar nunca ha estado especialmente interesado por reflejar la situación política española en sus películas, salvo en forma extremadamente anecdótica. Esta especie de desdén por los asuntos políticos se manifiesta con claridad en sus dos primeras películas, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980, y *Laberinto de pasiones*, 1982, que pueden en buena medida considerarse parodias subversivas del primer cine de Colomo, un director considerablemente preocupado por hacer un cine que reflejara la situación social y política española a la muerte del dictador Francisco Franco. Ahora bien, el cine de Almodóvar da un giro significativo en su tercera película, *Entre tinieblas*, 1983. En esta película, la clave cómico-paródica cede terreno por primera vez a la clave melodramática. Tendencia que queda confirmada con la cuarta, esto es, con *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*, que incluso en el título nos recuerda a la película de

Colomo. Es decir, en el momento en que Almodóvar abandona como principal principio constructivo de sus películas el mecanismo de la parodia subversiva es justamente el momento en que la clave melodramática sale a la superficie y le permite incorporar sin cortapisas aspectos relevantes que ya estaban presentes en el cine de Colomo, como es la utilización de la situación de la mujer para hacer un comentario sobre la sociedad española. El resultado final de esta evolución es una interesante combinación o mezcla de elementos procedentes de la tradición del melodrama con un uso no subversivo de la parodia que aparece en aquellos fragmentos (personajes o situaciones) cercanos a la comedia.

Otro dato a señalar en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* es la presencia de un modo de representación cercano al realismo. El realismo se preocupa, obviamente, por colocar a los personajes en una ambientación (espacio, tiempo, relaciones sociales, cotidianidad) que sea fácilmente reconocible por el espectador de un tiempo determinado y con la que, por lo tanto, se pueda identificar espontáneamente. Pero no es sólo a esto a lo que se refiere Almodóvar cuando utiliza la etiqueta de neo(su)rrealismo al hablar de *El extraño viaje*. La referencia es al tipo de realismo melodramático que pusieron en pie los grandes directores italianos después de la Segunda Guerra Mundial, es decir, al neorrealismo italiano. La impresión de Almodóvar es que, sin duda, hubo películas en España que ensayaron una adaptación bastante fiel del neorrealismo, pero no son éstas las películas que le interesan. Su atención se dirige en particular a aquellas películas que ensayan una representación realista pero que, significativamente, neutralizan o, al menos, atemperan, el emocionalismo melodramático que tan importante papel jugaba en las películas italianas. Este es el caso de las comedias de los cincuenta o sesenta de las que hablaba más arriba. Pero fijémonos, además, que el término que utiliza Almodóvar (neosurrealismo) fusiona la tradición neorrealista con la surrealista. El surrealismo ha sido, sin duda, muy importante en las vanguardias españolas (pensemos, entre otros, en el cine de Luis Buñuel, en la poesía de Federico García Lorca y en la pintura de Salvador Dalí), y su impronta se deja sentir con fuerza en el cine español desde los años treinta en adelante. Si nos fijamos otra vez en la película de Fernán-Gómez, lo que se puede decir es que el elemento surrealista surge, por decirlo así, de la propia realidad social española. Más en concreto, es resultado de la coexistencia en la España de

la época de temporalidades históricas distintas. Fernando Fernán-Gómez se limita a colocar en un mismo espacio (un pueblo de la España profunda) rasgos y elementos provenientes de la España tradicional (las gentes y actitudes de los habitantes del pueblo) y actitudes y componentes de la nueva España consumista (Madrid y los madrileños), de forma que el contraste entre ambas realidades genera un escenario social marcado por las yuxtaposiciones incongruentes e, incluso, por la antítesis y la paradoja. Almodóvar trata, quizás, de hacer algo similar, pero digamos que el resultado no es tan sistemático. No cabe duda que los contrastes existen. Ahí está la madre de Antonio, Blasa, que no termina por adaptarse al Madrid en el que vive, o el contraste entre Lucas, Patricia y Pedro y los habitantes del barrio de la Concepción (Gloria y compañía). Pero estos contrastes no se pueden comparar con los que existían entre campo y ciudad en la España de principios de los años sesenta del pasado siglo. De hecho, si prestamos más atención, nos daremos cuenta que en la película de Almodóvar las yuxtaposiciones incongruentes no resultan de la representación de realidades sociales contrastadas sino que derivan del principio constructivo utilizado. Es decir, de mecanismos que debemos asociar más con la construcción de la representación que con el referente de la representación. Así, por ello, nos choca grandemente la presencia de un personaje, Vanessa, que parece sacado de un antiguo serial de televisión (*Embrujada*, la versión doblada al español de la serie norteamericana *Bewitched*, 1964-1972) y colocado en el contexto social de la España de los años ochenta. Se combinan aquí un elemento claramente intertextual, la imitación de *Embrujada*, y una representación en clave realista. Otro ejemplo de lo que vengo comentando es la parodia de los anuncios y espacios televisivos (el anuncio de café y *La bien pagá*) en montaje alterno con una escena en clave melodramático-realista, la escena de cama entre Antonio y Gloria. Una última muestra es el contraste que se establece en ciertas situaciones entre la actuación extremadamente seria de la actriz sobre la que recae la clave melodramática (caso de Carmen Maura) y la actuación de los otros personajes presentes que son portadores de claves cómicas (v.gr., dos de los policías que investigan el asesinato de su marido). Por decirlo de otra manera, en el caso de la película de Fernán-Gómez, la combinación de fragmentos genéricos (melodrama, comedia y *thriller*) deriva de un intento por reflejar una extraña realidad social donde coexisten elementos antitéticos. Sin embargo, en la película de Almodóvar que estamos analizando, la mezcla,

el principio constructivo, tiene precedente sobre la realidad que supuestamente se quiere representar. Es en este sentido que se puede hablar del cine de Almodóvar como un ejemplo de pastiche postmoderno.

El problema que se deriva de la estrategia utilizada por Almodóvar es que los juegos malabares a nivel de los signos toma precedencia sobre el impulso realista. Esto no tendría mayores consecuencias si no fuera porque la realidad social que supuestamente se trata de representar queda sistemáticamente opacada. Y aunque algunos críticos traten de poner al mal tiempo buena cara,¹ este tipo de procedimientos dan una visión reificada de las estructuras sociales existentes, presentándolas como sujetas exclusivamente a las leyes del azar (en el sentido en que, por ejemplo, el clima también lo está). De aquí que no tenga mucho sentido el grado de autonomía que presentan algunos de los personajes (Miguel, por ejemplo), sólo comprensible si se han diseñado con independencia de las relaciones sociales en que supuestamente están inmersos. Explicación que también es válida para entender la centralidad que tiene en la película de Almodóvar los encuentros casuales, como si las relaciones entre las distintas clases sociales dependieran de un acaso y no estuviera sujetas a cierta sistematicidad oculta que sería interesante desentrañar.

¹ Por ejemplo, Paul Julian Smith, tiene conciencia del problema, pero trata de presentarlo favorablemente: "Almodóvar thus rejects the ethical responsibility and commitment to social change of the neo-realists, but preserves and enhances their respectful attention to the everyday detail of human lives" (*Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodóvar*. London: Verso, 1994, p. 59).